

## تحلیل صحنه‌های ترانه در فیلم‌های موزیکال بر مبنای روایت‌شناسی ساختارگرا\*

مهدی حیدریان کرویّه<sup>۱\*</sup>، فاطمه حسینی شکیب<sup>۲</sup>

۱. کارشناس ارشد انیمیشن، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

۲. استادیار گروه انیمیشن، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۵/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۴)

### چکیده

در صحنه‌های ترانه در فیلم‌های موزیکال بعضی از اسلوب‌ها و قواعد حاکم بر صحنه‌های دیگر واژگون می‌شوند. آلتمن عقیده دارد در این صحنه‌ها قوانین واقع‌گرایانه و چارچوب علی داستان محو می‌شود و شخصیت از بند محدودیت‌ها و مسئولیت‌های دنیای خود رها می‌شود و به نوعی تغییر ماهیت می‌دهد. در این پژوهش نظری، نگارندگان کوشیده‌اند نشان دهند، برخلاف نظر آلتمن، ماهیت شخصیت‌ها و قوانین دنیای داستان در صحنه‌های ترانه تغییر نمی‌کند. بدین منظور، بر مبنای مفاهیم لایه‌های روایی ژنت و راوی سینمایی چتمن در حوزه روایت‌شناسی ساختارگرا، استدلال می‌شود که در صحنه‌های ترانه ماهیت عناصر داستانی (شخصیت، علت، و منطق دنیای داستان) ثابت می‌ماند و، در عوض، شیوه روایتگری و کارکردهای راوی سینمایی تغییر می‌کند. این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی است با کاربرد منابع کتابخانه‌ای و بررسی موردی فیلم‌ها. در این پژوهش مدلی برای تحلیل جنبه‌های داستانی و غیرداستانی یک صحنه ترانه پیشنهاد و اجراهای موزیکال بر مبنای آن دسته‌بندی می‌شود. سرانجام، بررسی می‌شود که در هر دسته کدام جنبه‌های صحنه ترانه داستانی و کدام مربوط به راوی سینمایی و سطح گفتمان است. با الگوی تدوین شده می‌توان استدلال کرد که در فیلم‌های موزیکال، به اندازه سایر ژانرها، منطق داستانی، واقع‌گرایی، و روابط علت و معلولی برقرار و استوار است.

واژه‌های کلیدی: آلتمن، راوی سینمایی، روایت، ساختارگرایی، فیلم موزیکال.

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با نام «بررسی ساختار و کارکرد روایی سکانس‌های موزیکال در انیمیشن‌های بلند دیزنی» است که در سال ۱۳۹۳ در دانشکده سینما تئاتر دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است.

\*\* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۸۳۶۶۰۸۶۹، نمابر: ۰۳۱-۳۵۵۷۸۵۰۰، E-mail: mehdi.inbox@gmail.com

## مقدمه

که در آن «یک فرد این حق را پیدا می‌کند که رؤیاهای شخصی خود را به ظهور برساند، بدون اینکه بازخواست شود؛ بازخواستی که معمولاً شامل اعمال خودآگاه می‌شود» (Altman, 1987: 83). همان‌طور که در ادامه شرح داده خواهد شد، آلتمن عقیده دارد که در صحنه‌های موزیکال، منطق و علیت داستان معلق می‌ماند و شخصیت‌ها می‌توانند جنبه‌های فروخورده خود را آزادانه آشکار کنند.

رویکرد این مطالعه تفاوت‌هایی با نگاه آلتمن دارد. وی به درستی تصریح می‌کند که «فیلم موزیکال قطعاً فیلمی روایی است» (Ibid: 94). بر این اساس، می‌توانیم فرض کنیم که مخاطب می‌تواند، مانند دیگر فیلم‌های روایی، رابطه علی میان رویدادها را استنباط کند، رویدادهای بعدی را پیش‌بینی کند، و در طی روایت دچار تعلیق و حیرت شود. اما اگر بپذیریم که ممکن است در صحنه‌های ترانه منطق و علیت داستان واژگون شود یا شخصیت‌ها تغییر کنند، نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که بتوان میان صحنه‌های عادی فیلم رابطه علی برقرار کرد. چون در مواجهه با هر رویداد ممکن است شخصیت‌ها با اجرای یک ترانه از منطق داستان فراتر روند و همه پیامدهای منطقی آن رویداد را خنثی کنند.

حال می‌توان پرسید، با وجود گسست صحنه‌های موزیکال از منطق و قواعد حاکم بر صحنه‌های دیگر، چگونه زنجیره علی رویدادها برقرار می‌ماند و چطور داستان کلیتی منسجم، معنادار، و قابل درک دارد؟ همچنین، می‌توان پرسید که الگوی تفسیر و دلالت این صحنه‌ها چه تفاوتی با صحنه‌های دیگر فیلم دارد؟ نگاهی ساختارگرایانه به این مسئله ما را به فرضیه اصلی این پژوهش می‌رساند:

در صحنه‌های ترانه در فیلم‌های موزیکال عناصر وجودی داستان و روابط علی آن‌ها دست‌خوش تغییر و واژگونی نمی‌شوند و عمده جابه‌جایی‌ها و لغزش‌ها مربوط به سطح گفتمان است. به زبان دیگر، صحنه‌های موزیکال و غیرموزیکال در لایه داستان تمایز و دوگانگی چندانی ندارند و تفاوت عمده مربوط به سطح بیانی یا همان گفتمان روایی است. برای شرح و بسط این فرضیه، از مفاهیم روایت‌شناسی ساختارگرا استفاده شده است. نخست مباحث نظری آلتمن شرح داده می‌شود، زیرا نقطه مناسبی برای عزیمت به مدل ارائه‌شده در این مطالعه است. در ادامه، بر مبنای فرضیه پژوهش، الگویی برای دسته‌بندی صحنه‌های ترانه و تحلیل سازوکار روایی آن‌ها ارائه می‌شود.

در صحنه‌ای از فیلم *نعمه موسیقی*<sup>۱</sup> (۱۹۶۵)، راهبه‌ها با مادر روحانی دربارهٔ درس‌ها و قانون‌شکنی‌های ماریا، که داوطلب خدمت در دیر است، صحبت می‌کنند. در میانه راه، یکی از راهبه‌ها جمله خود را به‌شکلی موزون ادا می‌کند و سایرین نیز در همراهی با او بحث را با آواز ادامه می‌دهند. هر کس یکی دو بیت می‌خواند و گاهی همه به همسرایی می‌پردازند. اما چطور راهبه‌ها با این مهارت و هماهنگی همسرایی می‌کنند؟ چرا با وجود قوانین سخت‌گیرانه دیر همه با خیالی آسوده آواز می‌خوانند؟ آیا منطقی است که یکی از راهبه‌ها از آواز خواندن ماریا در صومعه شکایت کند؛ درحالی‌که خود این شکایت را به آواز بیان کرده است؟ و چطور همسرایی راهبه‌ها با موسیقی فیلم، که از منبعی بیرون از دنیای داستان پخش می‌شود، هماهنگ است؟ درحالی‌که طبعاً نباید آن را بشنوند! مهم‌تر از همه اینکه چطور همه این‌ها نقص‌های داستانی و منطقی روایت به‌نظر نمی‌رسد؟

اگر *نعمه موسیقی* فیلمی موزیکال نبود، احتمالاً چنین سؤالاتی در ذهن مخاطب نقش می‌بست. از این دست انحرافات از منطق و اسلوب متعارف روایتگری بارها در صحنه‌های ترانه در این فیلم و سایر فیلم‌های موزیکال رخ می‌دهند. در کتاب *Schirmer Encyclopedia of Film* (2007) ذیل عنوان «موزیکال» آمده است: «به استثنای برخی کمدی‌ها، موزیکال تنها ژانری است که قواعد سفت و سخت سینمای روایی کلاسیک را می‌شکند. همان‌طور که گروه مارکس<sup>۲</sup> برخی از شوخی‌ها و تردستی‌هایش را مستقیماً رو به دوربین انجام می‌داد، شخصیت‌ها [در موزیکال‌ها] نیز رو به دوربین می‌رقصند و آواز می‌خوانند، آن هم برای انتفاع تماشاگر و نه هیچ‌یک از تماشاچی‌های مشارکت‌کننده در داستان فیلم. به همین نحو، موسیقی همراهی‌کننده ستارگان خواننده معمولاً از ناکجاآباد-جایی خارج از دنیای فیلم- می‌آید؛ که این تعرض دیگری به قواعد واقع‌گرایی است که تقریباً بر غالب ژانرهای دیگر حاکم است» (Grant, 2007: 169).

در صحنه‌های موزیکال<sup>۳</sup>، شخصیت‌ها از قید و بند منطق و علیت داستان رها می‌شوند، نظام فضایی و زمانی داستان واژگون می‌شود، و هر آنچه در چارچوب داستان غیرمحمتمل است مجالی برای رخ‌نمودن می‌یابد. می‌توان گفت ریک آلتمن<sup>۴</sup> (۱۹۴۵) یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازانی است که به‌شکلی منسجم و نظری به این مسئله می‌پردازد. وی شرح می‌دهد که در صحنه‌های ترانه شخصیت‌ها از «دنیای واقعی» به دنیاهای «هنر»، «رؤیا»، و «ایده‌آل» پا می‌گذارند و وارد حالتی می‌شوند

## مبانی نظری

در این مطالعه، مفاهیم لایه‌های روایی<sup>۵</sup> و راوی سینمایی<sup>۶</sup> از روایت‌شناسی ساختارگرا وام گرفته می‌شود. ژنت در تعریف لایه‌های روایی می‌گوید: «هر رویدادی که روایت نقل می‌کند در لایه داستانی قرار می‌گیرد. این لایه بلافاصله بالاتر از لایه‌ای است که عمل روایتگری، که مولد این روایت است، در آن صورت می‌پذیرد» (Genette, 1972: 228). ژنت لایه‌ای را که رویدادها در آن صورت می‌پذیرد لایه درون‌داستانی<sup>۷</sup> و لایه‌ای را که عمل روایتگری در آن صورت می‌گیرد لایه برون‌داستانی<sup>۸</sup> می‌نامد. یک شخصیت داستانی نیز می‌تواند داستانی را درون داستان اصلی روایت کند. رویدادهایی که شخصیت نقل می‌کند در لایه‌ای درونی‌تر به نام لایه فروداستانی<sup>۹</sup> قرار می‌گیرد.

ژنت در ادامه میان لایه‌های روایی مرز نفوذناپذیری می‌کشد و شرح می‌دهد که «جابه‌جایی میان لایه‌های روایی فقط از طریق عمل روایت‌کردن صورت می‌پذیرد ... هر شکل دیگر از جابه‌جایی اگر نگوئیم غیرممکن است، همواره نوعی لغزش از اصول روایی [خواهد بود]» (Ibid: 234). این بدان معناست که راوی نمی‌تواند با شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند یا در رویدادهای داستان دخالت کند و شخصیت‌ها نیز به راوی و لایه برون‌داستانی دسترسی ندارند. چتمن<sup>۱۰</sup> نیز از این لایه‌بندی پیروی می‌کند و برای دو لایه اصلی روایت الفاظ داستان<sup>۱۱</sup> و گفتمان<sup>۱۲</sup> را به کار می‌بندد: «روایت‌شناسی ساختارگرا یک متن روایی را به دو بخش تقسیم می‌کند: بخش داستان که شامل زنجیره رویدادها (کنش‌ها و رخدادها)، عناصر وجودی (شخصیت‌ها، عناصر صحنه، اشیا، مکان، زمان، و...) می‌شود و گفتمان که داستان به وسیله آن منتقل می‌شود» (Chatman, 1978: 19).

ژنت در ادامه میان لایه‌های روایی مرز نفوذناپذیری می‌کشد و شرح می‌دهد که «جابه‌جایی میان لایه‌های روایی فقط از طریق عمل روایت‌کردن صورت می‌پذیرد ... هر شکل دیگر از جابه‌جایی اگر نگوئیم غیرممکن است، همواره نوعی لغزش از اصول روایی [خواهد بود]» (Ibid: 234). این بدان معناست که راوی نمی‌تواند با شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند یا در رویدادهای داستان دخالت کند و شخصیت‌ها نیز به راوی و لایه برون‌داستانی دسترسی ندارند. چتمن<sup>۱۰</sup> نیز از این لایه‌بندی پیروی می‌کند و برای دو لایه اصلی روایت الفاظ داستان<sup>۱۱</sup> و گفتمان<sup>۱۲</sup> را به کار می‌بندد: «روایت‌شناسی ساختارگرا یک متن روایی را به دو بخش تقسیم می‌کند: بخش داستان که شامل زنجیره رویدادها (کنش‌ها و رخدادها)، عناصر وجودی (شخصیت‌ها، عناصر صحنه، اشیا، مکان، زمان، و...) می‌شود و گفتمان که داستان به وسیله آن منتقل می‌شود» (Chatman, 1978: 19).

ژنت در ادامه میان لایه‌های روایی مرز نفوذناپذیری می‌کشد و شرح می‌دهد که «جابه‌جایی میان لایه‌های روایی فقط از طریق عمل روایت‌کردن صورت می‌پذیرد ... هر شکل دیگر از جابه‌جایی اگر نگوئیم غیرممکن است، همواره نوعی لغزش از اصول روایی [خواهد بود]» (Ibid: 234). این بدان معناست که راوی نمی‌تواند با شخصیت‌ها ارتباط برقرار کند یا در رویدادهای داستان دخالت کند و شخصیت‌ها نیز به راوی و لایه برون‌داستانی دسترسی ندارند. چتمن<sup>۱۰</sup> نیز از این لایه‌بندی پیروی می‌کند و برای دو لایه اصلی روایت الفاظ داستان<sup>۱۱</sup> و گفتمان<sup>۱۲</sup> را به کار می‌بندد: «روایت‌شناسی ساختارگرا یک متن روایی را به دو بخش تقسیم می‌کند: بخش داستان که شامل زنجیره رویدادها (کنش‌ها و رخدادها)، عناصر وجودی (شخصیت‌ها، عناصر صحنه، اشیا، مکان، زمان، و...) می‌شود و گفتمان که داستان به وسیله آن منتقل می‌شود» (Chatman, 1978: 19).

شکل روایی<sup>۱۳</sup> و نمود آن [روایت] در یک رسانه مادی تقسیم می‌کند (Ibid: 22). شکل روایی نظام ساختاری روایت و جنبه‌هایی است، مانند ترتیب، بسامد، و دیرش زمانی در روایتگری، صدای راوی، و نقطه‌نظر. نمود مادی گفتمان همان رسانه‌ای است که روایت از طریق آن به‌عینیت درمی‌آید (نوشتار، نقل شفاهی، فیلم، باله، داستان مصور و ...).

باید توجه کرد که داستان به شکل عینی وجود ندارد. تنها نمود عینی گفتمان در دسترس مستقیم مخاطب است که باید داستان را از آن استنباط کند. چتمن به این فرایند استنباط و بازسازی «بیرون‌کشیدن» و «پرکردن» می‌گوید و با اینکه داستان را یک «شیء» در نظر می‌گیرد، این دیدگاه را که «این یک شیء جسمیت‌یافته است که از روند ظهورش در خودآگاهی خواننده جداست» رد می‌کند (Ibid: 41). می‌توان به تبعیت از ژنت (۱۹۷۲: ۲۷) گفتمان را دال و داستان را مدلول آن دانست.

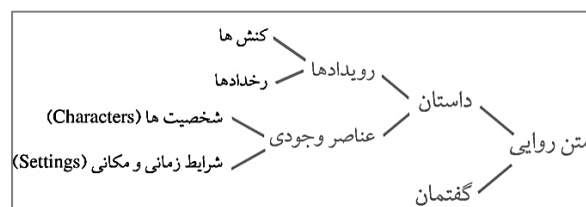
### راوی<sup>۱۴</sup>

راوی عامل<sup>۱۵</sup> یا، در اصطلاحی کمتر انسان‌نمایانه، کارگزار<sup>۱۶</sup> یا موردی<sup>۱۷</sup> است که همه چیز (عناصر وجودی، حالت‌ها، و رویدادها) را در یک روایت<sup>۱۸</sup> برای روایت‌شنو<sup>۱۹</sup> نقل می‌کند<sup>۲۰</sup> یا انتقال می‌دهد<sup>۲۱</sup> (Herman, 2005: 519).

راوی شخصیتی حقیقی و تاریخی نیست؛ به همین دلیل، در تعریف بالا بر عامل بودن و انسان نبودن او تأکید شده است. راوی فقط یکی از عوامل گفتمان روایی است که نباید با مؤلف واقعی و تاریخی اشتباه شود. راوی ارائه‌دهنده و رساننده روایت به روایت‌شنو است.

### راوی سینمایی

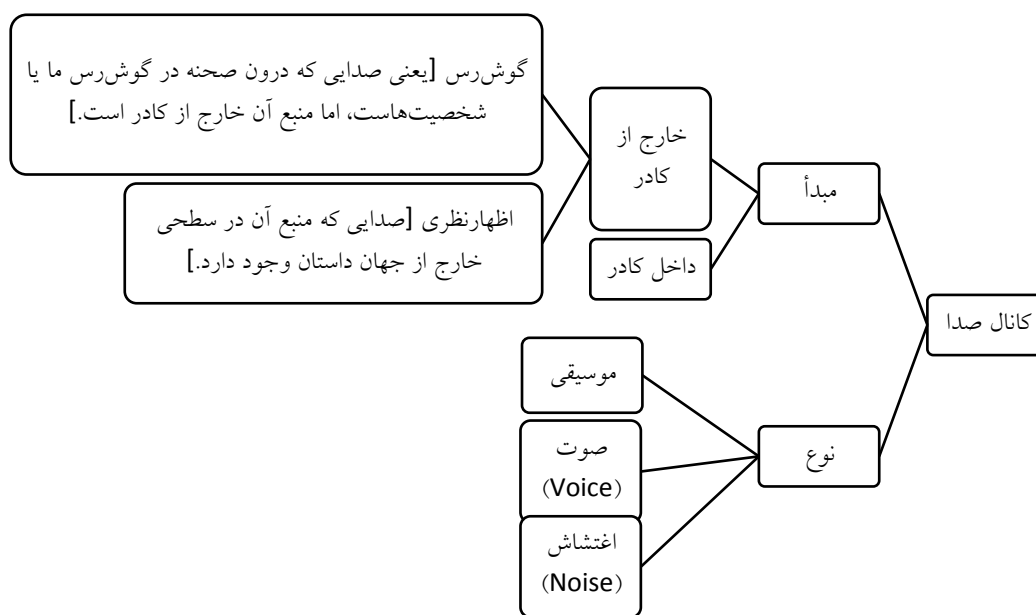
کاربرد اصطلاح راوی درباره فیلم بیشتر صدای روی تصویر<sup>۲۲</sup> را به ذهن متبادر می‌سازد. چنانچه در فیلم‌هایی مانند *خاطرات کشیش روستا*<sup>۲۳</sup> (۱۹۵۱) و *بلوار سانست*<sup>۲۴</sup> (۱۹۵۰) صدای ضبط‌شده‌ای رویدادها را نقل می‌کند. چتمن برای متمایز کردن تعریف خود از راوی فیلم، با مفهوم مصطلح و متعارف، لفظ «راوی سینمایی» را به کار می‌برد. راوی سینمایی عامل گفتمانی است که «تمامی نمایش فیلم را بر عهده دارد» (Chatman, 1990: 134). بدین ترتیب، صدای روی تصویر یکی از عناصر تمهیدات راوی سینمایی است. چتمن، برای نشان دادن گستردگی ابزاری که راوی سینمایی به‌کاربرده، بخشی از آن‌ها را در نموداری (نمودار ۲) نشان می‌دهد:



نمودار ۱. عناصر ساختار روایی

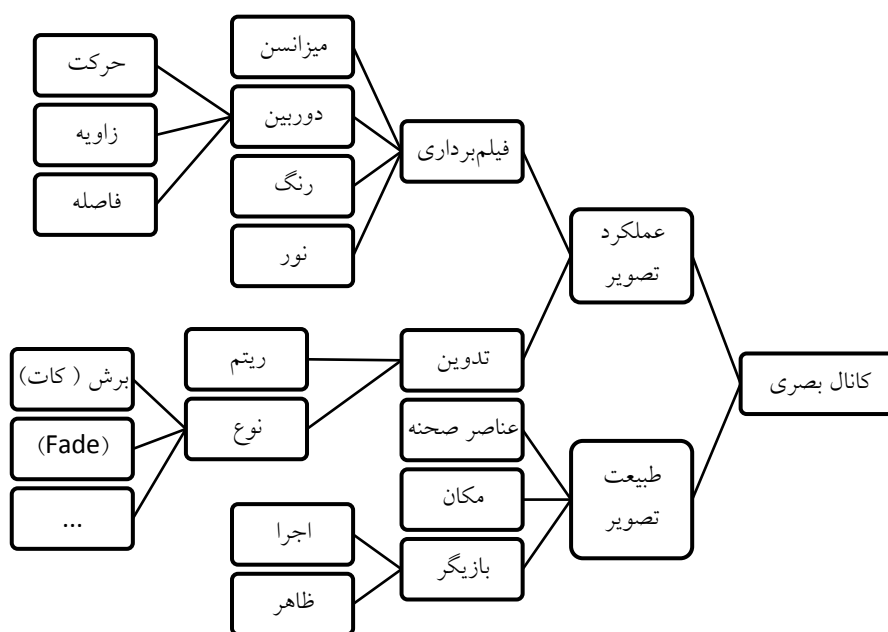
مأخذ: Chatman, 1978: 20

داستان سطح محتوایی و گفتمان سطح بیانی روایت است. گفتمان تعیین می‌کند که رویدادها به چه شکل روایت شوند، کدام رویدادها نقل شوند و کدام مسکوت بمانند، ترتیب وقایع خطی باشد یا از آخر به اول روایت شوند. چتمن گفتمان را به



نمودار ۲. ابزار راوی سینمایی در کانال صوتی

مأخذ: Chatman, 1990: 135



نمودار ۳. ابزار راوی سینمایی در کانال بصری

مأخذ: Chatman, 1990: 135

صداهاى پخش شده از بلندگو (اصوات، موسيقى، و ...) داستان را ارائه مى‌دهد و روايت‌شنو از تفسیر این دال (گفتمان) مدلول آن را، که داستان است، استنباط مى‌کند.

### آلتمن و صحنه‌های موزیکال

اگر صحنه‌های ترانه و رقص را از فیلم‌های موزیکال حذف کنیم، آنچه باقی می‌ماند بسیار شبیه به سایر فیلم‌های واقع‌گرای

راوی سینمایی، به کمک ابزار و تمهیداتی که در اختیار دارد، رویدادها، شخصیت‌ها، و عناصر داستانی را به مخاطب فیلم عرضه می‌کند. او در وقایع دخالت نمی‌کند و حتی آن‌ها را نمی‌بیند. راوی سینمایی «فقط داستان را منتقل می‌کند. او فقط عاملی گفتمانی است: مکانیزمی که داستان از طریق آن ارائه می‌شود» (Ibid: 142). می‌توان گفت راوی سینمایی از طریق تصاویر لزران روی پرده (شامل صحنه و بازیگران و ...) و

پخش می‌شود. در این حالت سلسله‌مراتب علی صدا و تصویر وارونه می‌شود و حتی صداهایی که منبعی در تصویر دارند با موسیقی همگام می‌شوند. موسیقی داستانی «از نظر منبع و انگیزش متعلق به نوار داستانی است؛ اما به نظر می‌رسد از نظر روند واقعی تولید و تأثیر کلی به نوار موسیقی تعلق دارد» (Ibid: 64).

آلتمن آن نوع موسیقی را که از نظر علی در سلسله‌مراتب بالاتری از تصویر قرار می‌گیرد موسیقی فراداستانی می‌نامد و شرح می‌دهد که در فیلم‌های موزیکال عمدتاً با سه تمهید دیزالو صوتی<sup>۲۸</sup>، دیزالو ویدیویی<sup>۲۹</sup>، و دیزالو هویتی<sup>۳۰</sup> از نوار داستانی به موسیقی داستانی و سپس به نوار موسیقی حرکت می‌کنیم. نمونه‌ی دیزالو صوتی اجرای تک‌نفره‌ی شخصیت یا حرکت از گفتار متعارف به گفتار ریتمیک و آواز است که کم‌کم با ارکستری روی نوار موسیقی همراه می‌شود. در این حالت «صداهای داستانی محو می‌شوند و فقط صداهایی باقی می‌مانند که همگام با موسیقی‌اند، مثل ضربات پاشنه پا، کف‌زدن، صداهای طبیعی ریتمیک» (Ibid: 70). در دیزالو ویدیویی، با محو تدریجی تصویر به رؤیای شخصیت، گذشته، آینده‌ی دور دست، و قلمروی مثالی پا می‌گذاریم.

آلتمن شخصیت‌های موزیکال را دارای دو وجه می‌داند: وجه آشکار، که در سطح قرار دارد؛ و وجه فروخورده‌شده، که در ناخودآگاه شخصیت پنهان است و امیال سرکوب‌شده‌ی او را شامل می‌شود. مثلاً، جودی گارلند، در فیلم *دزد دریایی* (۱۹۴۸)، ظاهراً دوشیزه‌ای است مبادی آداب و پیرو اصول اخلاقی یک طبقه‌ی خاص اجتماعی؛ اما در عمق روان خود آرزوی رسیدن به موکوکو، دزد دریایی معروف، را پنهان کرده است. شخصیت‌ها نمی‌توانند این وجه سرکوب‌شده را به سطح بیاورند، زیرا «وجه پنهان شخصیت یک فرد نمی‌تواند بدون دربرداشتن هیچ مسئولیتی [و عواقبی] به سطح بیاید» (Altman, 1987: 83). اما در صحنه‌های موزیکال و از طریق دیزالو دو جنبه‌ی شخصیت، این فرصت به او داده می‌شود که «رؤیاهای خود را اجرا کند، بدون اینکه درباره‌ی او قضاوت کنند؛ که معمولاً شامل رفتارهای خودآگاه می‌شود» (Ibid).

### مدل پیشنهادشده بر اساس روایت‌شناسی ساختارگرا

#### ● عناصر داستانی و غیرداستانی

به نظر می‌رسد آلتمن غالب آنچه را که تصویر بازنمایی می‌کند داستانی می‌داند؛ به همین علت، هم‌زمانی صدا با تصویر را مبنای داستانی بودن صدا قرار می‌دهد. اگر ما تصویر جین کلی<sup>۳۲</sup> را می‌بینیم که صحبت می‌کند، دری را باز و بسته می‌کند، و از اتاق خارج می‌شود، به این معناست که یک شخصیت، یک

هالیوود است. بدین ترتیب، می‌توان گفت هر فیلم موزیکال ترکیبی از صحنه‌های عادی و موزیکال است: «وقتی یک فیلم حرکت موزون را با درک متعارف از واقع‌گرایی ترکیب کند می‌توانیم آن را موزیکال بنامیم. بدین ترتیب، یک باله ضبط‌شده، یک اپرا یا کنسرت موزیکال نیستند، زیرا تماماً موسیقی و رقص‌اند» (Altman, 1987: 104).

آلتمن در کتاب (The American Film Musical) 1987 به دوگانگی میان دنیای تماشاگر و پرده‌ی سینما می‌پردازد. تماشاگر روی صندلی‌های سالن تاریک سینما دنیای خود را فراموش می‌کند و به دنیای فیلم پا می‌گذارد. از نظر آلتمن، در فیلم موزیکال، این دوگانگی در مورد شخصیت‌ها نیز وجود دارد. اجراهای موزیکال این فرصت را به شخصیت می‌دهند که «از دنیای عادی خارج شود و به دنیای هنر و اجرا بگریزد؛ جایی که سبک‌پردازی و ریتم احساسی از همراهی و زیبایی را فراهم می‌آورد که در دنیای واقعی غایب است» (Altman, 1987: 61). آلتمن تمایز میان صحنه‌های «عادی» و اجراهای موزیکال در این فیلم‌ها را با دوگانگی‌های «واقعی/ ایده‌آل»، «واقعی/ خیالی»، و «واقعیت/ هنر» مشخص می‌کند: «شخصیت واقعیت‌پایداری را با ما شریک است؛ درحالی که رؤیا و فیلم از قوانین معمول فیزیکی زمان، فضا، و علیت رها هستند» (Ibid). بدین ترتیب، شخصیت‌ها فرصتی می‌یابند تا دست به اعمالی بزنند که در صحنه‌های عادی و در سایه‌ی علیت و منطق واقع‌گرای داستان ناشدنی است: «یک فرد این حق را پیدا می‌کند که رؤیاهای شخصی خود را بازی کند؛ بدون اینکه درباره‌ی او قضاوت شود؛ قضاوتی که طبعاً فعالیت‌های خودآگاه را در بر می‌گیرد. شخصیت می‌تواند هرچه دوست دارد بگوید و با این حال گویی از دید حسگر ذهنی‌اش هیچ اتفاقی نیفتاده است» (Ibid: 83).

آلتمن برای فیلم‌های غیرموزیکال دو نوار صوتی داستانی<sup>۲۵</sup> و نوار موسیقی<sup>۲۶</sup> در نظر می‌گیرد. «نوار داستانی واقعیت را بازتاب می‌دهد (یا دست‌کم طبیعت ارجاعی سینما را پشتیبانی می‌کند)؛ درحالی که نوار موسیقی تصویر را به قلمروی رمانتیکی و برای عالم گوشت و پوست می‌کشد» (Ibid: 63). در صحنه‌های عادی، صدا در سلسله‌مراتبی علی معلول تصویر است. مثلاً، بسته‌شدن در علت منطقی پخش صدای آن روی نوار داستانی است. موسیقی با تصویر ارتباط علی ندارد و فقط در مضمون، احساس، و ریتم با تصویر مرتبط است. در فیلم غیرموزیکال این دو نوار از هم مجزا هستند، اما در فیلم‌های موزیکال دائماً یکدیگر را قطع می‌کنند و نوار سومی در میان این دو پدید می‌آید که آلتمن آن را موسیقی داستانی<sup>۲۷</sup> می‌نامد. در این نوار، شخصیت‌ها آواز می‌خوانند و لب‌های آن‌ها کاملاً با صدای ترانه هماهنگ است؛ اما موسیقی از منبعی خارج از دنیای داستان

اما اگر لیسا آواز نمی‌داند، چطور در صحنه پیشین مانند هنرمندان حرفه‌ای آواز می‌خواند؟ در دنیایی که راهب‌های صومعه نیز می‌توانند به جای صحبت کردن فی‌البداهه آواز بخوانند چه احتیاجی به تمرین و یادگیری موسیقی است؟ از این دست مثال‌ها در فیلم‌های موزیکال کمیاب نیست.

در فیلم‌های موزیکالی مانند *آواز در باران*<sup>۳۴</sup> (۱۹۵۲) و *واگن نوازندگان*<sup>۳۵</sup> (۱۹۵۳)، که داستان حول اجرای نمایش یا فیلمی موزیکال می‌گردد، شاهد اجرای گاه و بیگاه افراد پس از یک پیروزی، شکست یا دیداری عاشقانه هستیم. افراد بی‌مقدمه به خواندن و رقص به‌شکلی هماهنگ می‌پردازند. جین کلی، پس از دیدار با دبی رینولدز<sup>۳۶</sup>، زیر باران می‌رقصد و آواز می‌خواند و گفت‌وگوی فرد آستیر<sup>۳۷</sup> با همکارانش ناگهان به رقص و آوازی هماهنگ تبدیل می‌شود. در مقابل، در صحنه‌های دیگر، شاهد تمرین‌های طولانی آن‌ها هستیم برای آماده‌کردن رقص یا ترانه‌ای برای نمایش یا فیلمی که می‌خواهند بسازند. مانند اینکه در صحنه‌ای از یک فیلم وسترن قهرمان داستان با مهارت چند نفر را گلوله‌باران کند و ساعتی بعد همان قهرمان از کسی بخواهد کار با هفت تیر را به او بیاموزد! ممکن است چنین تعبیر شود که او دروغ می‌گوید و نقشه‌ای دارد، شاید مشکل فراموشی داشته باشد و اگر همه حدسیات در ادامه فیلم نادرست از آب درآیند، چنان استنتاج می‌شود که داستان فیلم دچار تناقض و ضعف منطق است و نمی‌توان میان رویدادها رابطه‌ی علی برقرار کرد. اما در مورد موزیکال‌ها چنین نیست. می‌توان ادعا کرد بیشتر ما به‌راحتی داستان *نعمه موسیقی*، *واگن نوازندگان*، و *آواز در باران* را درک می‌کنیم و دچار چنان تناقضی نمی‌شویم. همه این‌ها به این فرض رهنمون می‌شوند که شاید این ترانه‌ها و اجراها داستانی نیستند. در اینجا تعریف دیگری از داستانی و غیرداستانی را مبنای کار قرار می‌دهیم: «... داستان<sup>۳۸</sup> سیستم ضمنی فضایی، زمانی و علی یک شخصیت، و مجموعه‌ای از داده‌های حسی است که به‌شکلی بازنمایی شده‌اند که حداقل شخصیت امکان دسترسی به آن‌ها را دارد. برای مثال، یک صدا در یک فیلم وقتی داستانی است که مخاطب فکر کند که شخصیت آن صدا را می‌شنود. به‌هرحال، بعضی عناصر روی پرده (مثلاً موسیقی حسی<sup>۳۹</sup>) غیرداستانی هستند و فقط تماشاگر فیلم را مخاطب قرار می‌دهند. این عناصر درباره‌ی دنیای داستانی شخصیت هستند و به‌منظور کمک به تماشاگر در سازمان‌دهی و تفسیر آن دنیا و رویدادهایش پیش‌بینی شده‌اند. عناصر غیرداستانی برای هیچ یک از شخصیت‌ها قابل دسترسی نیستند» (Branigan, 1992: 35).

می‌توان گفت یک صدا هنگامی داستانی است که بتوان آن را به منبعی در دنیای داستان ارجاع داد. می‌توان گفت هم‌زمانی

مکان، و یک شیء داستانی را دیده‌ایم. صدای هم‌زمان کلماتی که جین کلی ادا می‌کند و همچنین صدای بسته‌شدن در نیز اصواتی داستانی هستند. از نظر او، صحنه‌های موزیکال نیز از این امر مستثنا نیستند. با اینکه حرکات رقصنده یا رقصندگان با موسیقی غیرداستانی هماهنگ شده‌اند، «به‌خاطر ماهیت بازنمایانه تصویر به داستان ارتباط دارند که به ما اجازه می‌دهد رقصنده را همان شخصیت بدانیم که آن قدر خوشحال است که هوس می‌کند برقصد» (Ibid: 70). در مورد صدا نیز چنین است؛ زیرا به‌نظر می‌رسد به شخصیتی تعلق دارد که حرکات لب‌هایش با کلمات هم‌زمان شده‌اند و بنابراین به‌نظر می‌رسد به نوار داستانی تعلق دارد» (Ibid: 64).

این تلقی از داستانی و غیرداستانی آلتمن را به این نتیجه می‌رساند که در صحنه‌های موزیکال علیت داستان دگرگون می‌شود، شخصیت‌ها اعمالی انجام می‌دهند که در صحنه‌های عادی نمی‌توانستند و یا از دنیای عادی به دنیای ایده‌آل پا می‌گذارند. اما این نگرش با ایده ناظر بر این مطالعه همسویی ندارد؛ ایده‌ای که طبق آن در فیلم‌های موزیکال علیت به اندازه سایر ژانرها برقرار است و شخصیت‌ها نمی‌توانند به‌بهانه ترانه از آن پا فراتر بگذارند. در اینجا مسئله واقعی بودن دنیایی که در آن همه می‌توانند آواز بخوانند یا موسیقی می‌تواند اثرهای جادویی داشته باشد نیست. در سایر ژانرها جادوگرهایی وجود دارند که با جادو پرواز می‌کنند، بچه‌هایی که از لانه خرگوش وارد سرزمین عجایب می‌شوند و جنگجویانی که یک‌تنه صد نفر را شکست می‌دهند. می‌توان گفت که ممکن است فیلم با تلقی روزمره ما از واقعیت متفاوت باشد؛ اما اگر چارچوب و قانونی فیزیکی در دنیای داستان تعریف می‌شود، روایت فیلم تا انتها به آن وفادار می‌ماند. اگر سوپرمین پرواز می‌کند و در مقابل سنگ کریبتونیوم ضعیف است، باید همواره این خصایص را داشته باشد، مگر اینکه به علتی منطقی آن‌ها را از دست بدهد. چتمن این مسئله را با قانون همدوسی<sup>۳۳</sup> شرح می‌دهد: «عناصر داستانی باید از یک رویداد تا رویداد دیگر ثابت بمانند. در غیر این صورت، باید توضیحی آشکار یا ضمنی وجود داشته باشد» (Chatman, 1978: 30).

در فیلم *نعمه موسیقی*، لیسا، دختر ارشد خانواده ون تراپ، میز شام را ترک می‌کند تا دور از چشمان پدرش از خانه خارج شود و با پستیچی جوانی، که دل‌باخته اوست، دیدار کند. گفت‌وگوی این دو در میانه راه به ترانه و رقصی با همراهی موسیقی تبدیل می‌شود. ماریا در سکانس بعدی لیسا و خواهر و برادران او را به گردش می‌برد. بر فراز تپه‌ها، ماریا از بچه‌ها می‌خواهد ترانه‌ای را با او تمرین کنند تا روزی در حضور میهمانان اجرا شود. لیسا و سایرین پاسخ می‌دهند: «ما هیچ ترانه‌ای بلد نیستیم! ما حتی نمی‌دانیم چطور باید آواز خواند.»

می‌بینیم که هولدن در استخر غرق شده است. صدای راوی در مورد «این بیچاره» صحبت می‌کند و از بیننده دعوت می‌کند که به زمانی پیش از مرگ او بازگردد. صدای راوی به‌وضوح با صدای شخصیت یکسان است. به سبب ماهیت بازنمایانه صدا، به‌نظر می‌رسد که کلمات به هولدن، به‌منزله شخصیت داستانی، تعلق دارد. اما تنها نقطه اشتراک این صدا و شخصیت شباهت جنس صداست. هولدن - شخصیت نیست که با مخاطب فیلم درباره جسد خود صحبت می‌کند. به‌وضوح مشخص است که فیلم از دیدگاه روح هولدن در دنیای پس از مرگ نیز روایت نمی‌شود. صدای هولدن مستقیماً بیننده فیلم را مخاطب قرار می‌دهد و هیچ شخصیتی در دنیای داستان، حتی به صورت بالقوه، قابلیت شنیدن آن را ندارد. در اینجا، صدای هولدن - بازیگر، به‌جای بازنمایی صدای هولدن - شخصیت، در نقش نقل‌کننده داستان به کار گرفته شده است. می‌توان گفت صدا تنها از نظر رنگ و طنین خود با صدای شخصیت اشتراک دارد و به‌هیچ‌وجه بازنمایی کلماتی که شخصیت گفته است نیست.

حال به مثالی که در آغاز از فیلم *نعمه موسیقی* زدیم بازمی‌گردیم. بر مبنای مدل آلتمن، در این صحنه، طی یک دیزالو صوتی به موسیقی فراداستانی می‌رسیم. در این حالت علیت صدا و تصویر واژگون‌شده و حرکات و گفتار راهبه‌ها به وسیله موسیقی هدایت می‌شود؛ اما از نظر تفاوت بازیگر و شخصیت می‌توان گفت در ابتدای صحنه و در بخش غیرموزیکال بازیگر - راهبه‌ها به‌شکلی واقع‌گرایانه نماینده صرف شخصیت‌ها هستند. اجرا و ظاهر آن‌ها تماماً به اعمال و حالات شخصیت‌ها دلالت می‌کند. با ورود به صحنه موزیکال، بازیگران به تدریج از این نقش فاصله می‌گیرند و دیگر تمام اجرا و ظاهر آن‌ها نماینده اعمال و حالات شخصیت‌ها نیست. بازیگران، که از قید بازنمایی صرف شخصیت‌ها رها شده‌اند، می‌توانند نقش‌های دیگری را بپذیرند؛ اعمالی خارج از چارچوب علی داستان و خصلت‌های تعریف‌شده شخصیت انجام دهند، و مستقیماً برای انتفاع تماشاگر فیلم رقص و ترانه اجرا کنند. در این صحنه آوازخوانی و حرکات موزون فقط به بازیگرها تعلق دارد. هنوز ظاهر بازیگران با شخصیت‌ها متناظر است و همچنین کلیت و مضمون گفت‌وگو را می‌توان به شخصیت‌های داستان ارجاع داد. اما کیفیت موزون و آهنگین فقط به بازیگران و سطح گفت‌وگو تعلق دارد. می‌توان این نکته را درباره ترانه دیگری که از این فیلم مثال آوردیم نیز صادق دانست.

بنابراین، لزومی ندارد که آوازخواندن راهبه‌ها با علیت و منطق داستان هماهنگ باشد؛ زیرا عمل و کنشی داستانی نیست. در دنیای داستان راهبه‌ها اصلاً آوازی نخوانده‌اند که بخواهند در برابر آن مسئول باشند. می‌توان گفت این صحنه،

صدا با تصویر معیار مطلق برای داستانی‌بودن صدا نیست؛ زیرا خود تصویر ممکن است بازنمایی عنصر یا رویدادی داستانی نباشد. برای توضیح این مسئله از مفهوم راوی سینمایی چتمن بهره می‌بریم. با توجه به تعریف راوی سینمایی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که مخاطب مستقیماً شخصیت‌ها و فضای داستان را نمی‌بیند، بلکه آن‌ها را از طریق سنتز عوامل راوی سینمایی استنباط می‌کند. تنها چیزی که مستقیماً در دسترس اوست، بازنمایی راوی، یعنی سطح فیزیکی گفت‌وگو است. مخاطب کلی - بازیگر و گارلند - بازیگر را می‌بیند و نه کلی - شخصیت یا گارلند - شخصیت را. او شخصیت‌ها را از آنچه راوی سینمایی در اختیارش قرار می‌دهد استنباط می‌کند.

در صحنه‌های عادی، به‌سبب واقع‌گرایی و آنچه چتمن «توهم واقع‌گرایانه شدید» (Chatman, 1990: 155) می‌نامد، تصور می‌کنیم در حضور شخصیت‌ها و دنیای داستان هستیم. ما بیشتر آنچه را که می‌بینیم مستقیماً به دنیای داستان ارجاع می‌دهیم. اگر بازیگر فریاد بزند یا دست خود را بلند کند، ما فوراً استنباط می‌کنیم که شخصیت دست خود را بالا آورده یا فریاد زده است. اگر لامپی در تصویر روشن می‌شود، فوراً این دال را به روشن شدن لامپی در دنیای داستان ارجاع می‌دهیم. همه این تفسیرها به‌شکلی بی‌درنگ و ناخودآگاه اتفاق می‌افتند؛ اما این بدان معنا نیست که نمی‌توانیم آنچه داستانی است از آنچه غیرداستانی است تشخیص دهیم. ما کماکان می‌توانیم یک فیداوت را از تاریک شدن اتاق یا موسیقی متن فیلمی مانند *تازیانسه*<sup>۴۰</sup> (۲۰۱۴) را (با وجود شباهت‌های بسیار آن با صدای سازهای استفاده‌شده در صحنه) از موسیقی‌ای که شخصیت‌ها اجرا کرده‌اند تمیز دهیم.

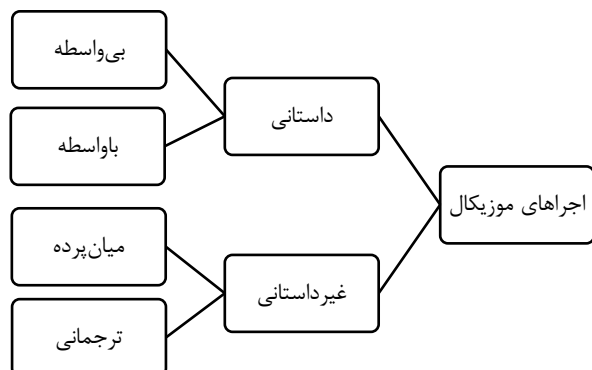
### ● بازیگر / شخصیت

تفاوت میان بازیگر (نه به‌عنوان شخصیتی حقیقی و تاریخی، بلکه به‌عنوان عاملی از راوی سینمایی) و شخصیت می‌تواند کلید حل تناقض‌هایی باشد که در فیلم‌های موزیکال یافت شد (برای پیش‌گیری از ابهام و سردرگمی، باید اشاره کرد که در ادامه هر جا از لفظ بازیگر استفاده می‌کنیم، منظور همان عامل راوی سینمایی است و نه بازیگری در دنیای واقعی). در صحنه‌های عادی و فیلم‌های غیرموزیکال، بازیگران غالباً نماینده صرف اعمال و حالات شخصیت‌های داستانی‌اند. اما بازیگر، به‌منزله عنصری گفت‌وگویی، می‌تواند نقش‌های دیگری را نیز بپذیرد و روایت‌شنو می‌تواند از طریق رمزگان و امکاناتی که در اختیار او قرار می‌گیرد دست به تفسیر بزند و این نقش جدید را دریابد. این ویژگی مختص موزیکال‌ها نیست.

مثلاً، در فیلم *بولور/سانست* (۱۹۵۰) ویلیام هولدن<sup>۴۱</sup>، در نقش صدای راوی، به نقل داستان می‌پردازد. در شروع فیلم

## اجرای داستانی و غیرداستانی

بر اساس معیار ارائه‌شده برای داستانی و غیرداستانی، می‌توانیم صحنه‌های رقص و ترانه را به دو دسته داستانی و غیرداستانی تقسیم کنیم:



نمودار ۴. دسته‌بندی انواع اجراهای موسیکال بر مبنای ارتباط با داستان

## اجرای داستانی

اگر اجرای رقص یا ترانه‌ای در فیلم به اجرای رقص یا ترانه‌ای در داستان دلالت کند، این اجرا را داستانی می‌نامیم. این صحنه‌ها بر کنش آواز و رقص در دنیای داستان دلالت می‌کنند؛ رویدادی که می‌تواند در زنجیره علی داستان تأثیر بگذارد و برای شخصیت‌ها تبعاتی همراه داشته باشد. ترانه خانم موریسون در بارگاه لویی ناپلئون در ابتدای فیلم ماه می<sup>۴۴</sup> (۱۹۳۷) اجرایی داستانی است. این اجرا شهرت او، به‌عنوان نابغه اپرا در پاریس، را دوچندان می‌کند و زمینه‌ساز همکاری او با نویسنده مشهور اپرا می‌شود. این آواز کنشی داستانی است؛ چنان‌که رفتن موریسون به گردش شبانه یا قتل معشوق او به دست حامی و آموزگارش کنش‌هایی داستانی‌اند. در این اجرا، راوی سینمایی مانند صحنه‌های عادی به‌شکلی نامحسوس و بی‌واسطه به ارائه کنش می‌پردازد. چنین اجرایی را می‌توان اجرای داستانی باواسطه نامید؛ زیرا عناصر صحنه و بازیگران به‌شکلی تام‌نماینده عناصر داستان‌اند.

راوی سینمایی می‌تواند در ارائه اجرای داستانی نیز عناصر خود را به‌شکلی متفاوت به کار ببرد. گنجاندن عناصر غیرداستانی در یک اجرای داستانی می‌تواند به همراهی موسیقی غیرداستانی با ترانه‌ای داستانی محدود شود. چنانکه هنگامی که در فیلم نغمه موسیقی فون تراپ به اصرار فرزندان ترانه‌ای را با گیتار اجرا می‌کند، به تدریج صدای ویالونی از ناکجاآباد به همراهی اجرای او می‌آید. عناصر غیرداستانی در ارائه یک اجرا می‌توانند بسیار بیشتر باشند.

می‌توان فیلم خانم‌ها<sup>۴۵</sup> (۱۹۳۴)، به کارگردانی بازی برکلی و ری انرایت<sup>۴۶</sup> را مثال زد. قهرمان مرد فیلم موفق می‌شود پس از

ارائه گفت‌وگوی راهبه‌ها به شکلی موزون است. همان‌طور که پس از خواندن شاهنامه تصور نمی‌کنیم رستم، کیکاووس و دیو سپید، به شعر با یکدیگر سخن می‌گفته‌اند، پس از دیدن فیلم تعصب<sup>۴۲</sup> (۱۹۱۶) تصور نمی‌کنیم کوروش، ایرانیان، و بابلیان با لال‌بازی با یکدیگر سخن می‌گفته‌اند یا پس از دیدن باله رومئو و ژولیت تصور نمی‌کنیم همه شخصیت‌های داستان روی نوک پا راه می‌رفته‌اند؛ در اینجا نیز آنچه را که داستانی است از کیفیات مربوط به گفتمان و رسانه تمیز می‌دهیم. البته نشان دادن این تمایز در فیلم‌های موسیکال مشکل‌تر است؛ زیرا زیر نقابی از واقع‌گرایی پنهان شده است.

آنچه درباره تمایز بازیگر و شخصیت گفته شد می‌توان در مورد سایر عناصر راوی سینمایی نیز به کار بست. عناصر صحنه و مکان‌هایی که راوی سینمایی تصویر کرده در بیشتر صحنه‌های غیرموسیکال و سایر فیلم‌ها نماینده مکان‌ها و اشیای داستانی‌اند. یک جنگل، یک سالن یا یک میز در تصویر به جنگل، سالن یا میزی در دنیای داستان دلالت می‌کند. اما این عناصر می‌توانند به‌نحو دیگری به کار بسته شوند. در صحنه‌های موسیکال، عناصر صحنه نیز می‌توانند از قید نمایندگی تام داستان رها شوند. صحنه‌آرایی خیال‌پردازانه، نورهای موضعی که منبعی در دنیای داستان ندارند، و اشیایی که هماهنگ با موسیقی حرکت می‌کنند می‌توانند فارغ از چارچوب علی داستان محالی برای رخ‌نمودن پیدا کنند. چنانچه در فیلم گریس<sup>۴۳</sup> (۱۹۷۸) ماشین از کارافتاده تراولتا و دوستانش در تعمیرگاهی معمولی به ماشینی مجهز و نو در فضایی مدرن تبدیل می‌شود. در این صحنه، نیروی جادویی درون دنیای داستان تراولتا و دوستانش (به‌عنوان شخصیت‌های داستان) را وارد دنیای ایده‌آل نکرده است، بلکه عناصر راوی سینمایی از بازنمایی صرف دنیای داستان رها می‌شوند و آزادانه به بازنمایی فضایی متلی می‌پردازند.



تصویر ۱. فیلم گریس، عناصر صحنه و ظاهر بازیگران در صحنه ترانه تغییر می‌کند (تصویر برگرفته از قاب فیلم).



یک وکیل در دادگاه (ترانه ریچارد گر با رقصندگانی به شکل عروسک خیمه‌شب‌بازی در شیکاگو، که تمثیلی از دستاویز قراردادن موکلش و افکار عمومی به دست اوست) یا زد و خورد چند جوان خیابان‌گرد. فیلم *داستان غرب* (۱۹۶۱) - را در قالب رقص و ترانه عرضه کند. ما کلیت گفت‌وگو، فریبکاری وکیل یا زد و خورد میان جوانان را به‌عنوان رویدادی داستانی تفسیر و از کیفیت موزون، که مربوط به سطح گفت‌وگو است، تمیز می‌دهیم. به این اجراها ترجمانی می‌گوییم؛ زیرا ترجمان موزون رویدادی غیرموزون‌اند.



تصویر ۲. نمود زد و خورد خیابانی در رقص، فیلم *داستان غرب* (تصویر برگرفته از قاب فیلم).

بدین ترتیب، می‌توان گفت، برخلاف نظر آلتمن، شخصیت‌های موزیکال نیز مانند سایر فیلم‌ها، در همه لحظات نسبت به رفتار خود مسئول‌اند و نمی‌توانند عملی را بدون پذیرش تبعات آن انجام دهند. این بازیگر است که در اجرای ترانه به‌صراحت آرزوها و امیال درونی شخصیت را به‌نمایش می‌گذارد؛ زیرا از محدودیت‌های داستان مبرا است. در پایان باید دو نکته را مشخص کرد:

نخست آنکه مطالعه پیش رو ادعا نمی‌کند که آواز و رقص نمی‌تواند خاصیت منحصر به فردی در داستان داشته باشد. اجرای وان تراپ، در فستیوال موسیقی سالزبورگ، در فیلم *نعمه* موسیقی به او این فرصت را می‌دهد که حس میهن‌دوستی حصار و خشم مأموران نازی را برانگیزد یا لالایی جولی اندروز در فیلم *مری پاپینز*<sup>۴۵</sup> (۱۹۶۴) مقاومت بچه‌ها در برابر خواب را می‌شکند. حتی در یک فیلم غیرموزیکال ممکن است کنش آواز و رقص امکانات و فرصت‌هایی را برای شخصیت فراهم آورد. ممکن است آواز یک شخصیت خاصیتی جادویی داشته باشد. اجراهای داستانی، مانند هر کنش دیگری، می‌توانند بر روند وقایع تأثیر بگذارند و مانند سایر اعمال شخصیت برای او تبعاتی (حداقل به صورت بالقوه) به همراه داشته باشند.

دوم اینکه، با وجود همه معیارهای ارائه‌شده، در بسیاری از صحنه‌های موزیکال نمی‌توان به‌صراحت ادعا کرد که کدام جنبه داستانی و کدام غیرداستانی است. مثلاً، صحنه‌ای که جین کلی در فیلم *آواز در باران* از دبی رینولدز خداحافظی می‌کند و زیر

تلاش‌های بسیار سرمایه‌ای برای نمایش موزیکال خود جلب کند. در این اثنا، یکی از اقوام ثروتمند او تصمیم می‌گیرد نمایش را به کمک دسته‌ای از اوباش متوقف کند. این اجرا داستانی است. درواقع، کل داستان فیلم حول این اجرا می‌گردد. دسته‌ای از شخصیت‌ها به دنبال به‌ثمررساندن و دسته‌ای به دنبال برهم‌زدن آن‌اند. روز اجرا فرامی‌رسد. تماشاگران در سالن نمایش نشسته‌اند. همه دست می‌زنند و پرده کنار می‌رود. اما آنچه پشت پرده می‌بینیم تفاوت‌های زیادی با اجرای زنده روی صحنه دارد. فضاهایی گسترده و متنوع که روی یک صحنه نمی‌گنجد به کمک تدوین، که تمهیدی سینمایی است، به‌نمایش درمی‌آید. اجرای رقصندگان برای انتفاع زاویه دید دوربین (و نه تماشاچیان حاضر در دنیای داستان) آرایش یافته است و فراتر از همه این‌ها چند بار به کمک دیزالو، که باز تکنیکی سینمایی است، افراد حاضر در صحنه محو می‌شوند تا مصرع «چشمان من تنها تو را می‌بینند» به‌شکلی عینی نمایش داده شود. طبعاً به‌سبب همین تمهیدات هیچ نمایی که صحنه‌تئاتر را از میان صندلی‌های تماشاچیان نشان دهد وجود ندارد. درواقع، فقط نماهای کنار رفتن و بسته‌شدن پرده هستند که این دو فضا را به هم وصل می‌کنند. در انتهای اجرا، شاهد بسته‌شدن پرده و تشویق تماشاچیان هستیم.

این اجرا داستانی است؛ زیرا به رویداد رقص و آواز در دنیای داستان دلالت می‌کند. اما کیفیات و تمهیداتی مانند برش، دیزالو، و آرایش صحنه برای انتفاع مخاطب فیلم متعلق به بازنمایی راوی سینمایی هستند و نه داستان. راوی سینمایی اجرایی داستانی را به‌شکلی دستکاری شده ارائه می‌کند. چنین اجراهایی را می‌توان اجرای داستانی با واسطه نامید. می‌توان صحنه‌هایی از فیلم‌های دیگر بازی برکلی یا اجرای نهایی فرد آستیر و سید چریز<sup>۴۷</sup> در فیلم *واگن نوازندگان* را مثال زد.

### اجرای غیرداستانی

همان‌طور که گفته شد، برخی رقص‌ها و ترانه‌های اجراشده توسط بازیگران به رقص یا آوازی در دنیای داستان دلالت نمی‌کنند. این اجراهای غیرداستانی، گاه فقط میان‌پرده‌هایی هستند که در قالب ترانه یا رقص شخصیت‌ها و امیال آن‌ها را توصیف می‌کنند یا اطلاعات دیگری درباره داستان ارائه می‌کنند. در فیلم *شیکاگو*<sup>۴۸</sup> (۲۰۰۲)، پس از ورود هر شخصیت کلیدی، به صحنه تئاتری در ناکجا‌آباد پرتاب می‌شویم که در آن شخصیت با اجرای ترانه‌ای توصیف می‌شود؛ به این اجراهای غیرداستانی میان‌پرده‌ای می‌گوییم.

اجراهای غیرداستانی می‌توانند فراتر از میان‌پرده بروند و با روایتگری گره بخورند. راوی سینمایی می‌تواند گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها (آواز خواندن راهبه‌ها در *نعمه موسیقی*)، دفاع رندانه

یا غیرداستانی تشخیص دهد. مهم این است که هیچ‌گاه عناصر غیرداستانی گنجانده شده در این صحنه‌ها (مثلاً موسیقی برون داستانی) بر رویدادهای داستانی تأثیر نمی‌گذارند. فرضاً اگر پلیسی که در انتهای ترانه به کلی خیره می‌شود به او بگوید که «صدای موسیقی تو همسایه‌ها را ذله کرده» امری نامعمول است و شاید یک نقیضه اتفاق می‌افتد؛ چون واضح است که موسیقی برون داستانی است. همان‌طور که ژنت می‌گوید، «دخالتهای برون داستانی یا روایت‌شنو در جهان داستانی ... تأثیری آشنایی‌زدایانه خواهد داشت که مضحک (چنانچه در کارهای استرن یا دیدرو با لحنی شوخ‌طبعانه ارائه می‌شود) یا خیالی<sup>۵۱</sup> خواهد بود» (Gennete, 1972: 235).

باران می‌رقصد و آواز می‌خواند، می‌تواند به اجرای کلی-شخصیت دلالت کند که به‌شکلی باواسطه و با همراهی موسیقی غیرداستانی ارائه شده است یا می‌تواند اجرایی غیرداستانی باشد که احساسات کلی را پس از یک شبِ خاطره‌انگیز توصیف می‌کند. باید توجه کرد که اگر در این صحنه هر یک از تفسیرها را بپذیریم، تأثیری در روند علی رویدادها نخواهد داشت. از منظر داستان، تفاوتی نمی‌کند که کلی-شخصیت زیر باران آواز خوانده یا نه؛ زیرا هیچ‌یک در ادامه تبعات و تأثیری برای او نداشته‌اند. چنین اجراهای موزیکالی پس یا پیش از رویدادهای اصلی داستان یا در خلوت شخصیت‌ها رخ می‌دهند و ماهیتی خنثی دارند.

هر مخاطبی ممکن است از دیدگاه خود عنصری را داستانی

## نتیجه

هستند که در صحنه‌های ترانه تغییر نقش و ماهیت می‌دهند. حال می‌توان به پرسش‌های مطرح‌شده در ابتدای بحث بازگشت: با وجود گسست صحنه‌های موزیکال از منطق و قواعد حاکم بر صحنه‌های دیگر، چگونه زنجیره‌ی علی رویدادها برقرار می‌ماند و داستان به‌عنوان یک کلیت منسجم و معنادار قابل درک است؟ الگوی تفسیر و دلالت این صحنه‌ها چه تفاوتی با صحنه‌های دیگر فیلم دارد؟

در پاسخ به سؤال اول باید گفت که در صحنه‌های موزیکال، دنیای داستان و نظام علی آن الگوی جدیدی پیدا نمی‌کنند و شخصیت‌ها نیز ماهیت دوگانه‌ای نمی‌یابند، بلکه عناصر راوی سینمایی (بازیگر، صحنه، و ...) عملکردی متفاوت در ارائه داستان نشان می‌دهند؛ پس می‌توان ادعا کرد در این صحنه‌ها نیز محدودیت‌های فیزیکی و نظام علی دنیای داستان برقرار می‌ماند. به همین دلیل، می‌توان داستان این فیلم‌ها را مانند سایر فیلم‌ها استنباط و میان رویدادها رابطه‌ی علی برقرار کرد. در پاسخ به سؤال دوم نیز می‌توان گفت که در صحنه‌های عادی، همه‌ی اعمال و حالات بازیگران و عناصر صحنه مستقیماً به دنیای داستان ارجاع داده می‌شوند. اما در صحنه‌های موزیکال، برخی جنبه‌ها و کیفیات، که راوی سینمایی آن‌ها را ارائه کرده، مستقیماً به دنیای داستان دلالت نمی‌کنند. چنانچه یک موسیقی غیرداستانی ممکن است فقط احساس و تفسیر ما از رویدادی داستانی را جهت دهد یا رقص و آوازی به زد و خوردی یا گفت‌وگویی دلالت کند.

اگر، به‌جای ماهیت بازنمایانه‌ی تصویر و ارتباط صدا با آن روابط، صدا و تصویر با دنیای داستان را مبنای داستانی بودن یک اجرا در نظر بگیریم، می‌توانیم نتیجه بگیریم که عناصر تصویر نیز می‌توانند غیرداستانی باشند. با کمک گرفتن از مفهوم راوی سینمایی چتمن، می‌توان فیلم را، با وجود تمام واقع‌گرایی آن، نمود عینی گفتمان راوی دانست که داستان از آن استنباط می‌شود. چنانچه در این مطالعه شرح داده شد، این نمود عینی، یعنی تصویر روی پرده و صدا، می‌تواند به چیزی جز داستان نیز دلالت کند. بر همین مبنای، در این مطالعه استدلال شد که در صحنه‌های ترانه، راوی سینمایی از بازنمایی عین به عین داستان فاصله می‌گیرد و عناصر آن نقش‌های دیگری را می‌پذیرند. دیگر بازیگران نماینده‌ی صرف شخصیت‌ها نیستند و عناصر تصویر می‌توانند از قید بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی مکان‌ها و اشیای داستانی رها شوند.

بدین ترتیب، با اینکه ظاهر افراد و عناصر صحنه هنوز با عناصر داستان پیوند خورده است، یک اجرای موزیکال می‌تواند دارای جنبه‌های غیرداستانی باشد. بازیگرها می‌توانند هماهنگ با موسیقی غیرداستانی برقصند و آواز بخوانند، مستقیماً برای بیننده‌ی فیلم اجرا کنند، و اعمالی خارج از منطق و علیت داستان انجام دهند. هیچ‌یک از این‌ها برای شخصیت‌ها امکان ندارد؛ زیرا در لایه‌ی درونی روایت سیر می‌کنند و در چارچوب آن اسیرند. پس لزومی ندارد قلمروهایی مانند هنر، ایده‌آل یا رؤیا را وارد دنیای داستان کنیم یا شخصیت‌های موزیکال را دارای ماهیتی دوگانه ببینیم؛ زیرا این بازیگر و سایر عناصر راوی سینمایی

## پی‌نوشت‌ها

35. *The Band Wagon*
36. Debbie Reynolds
37. Fred Astair
38. Diegesic
39. Mood Music
40. *Whiplash*
41. William Holden
42. *Intolerance*
43. *Grease*
44. *Maytime*
45. *Dames*
46. Busby Berkeley, Ray Enright
47. Cyd Charisse
48. Chicago
49. Westside Story
50. *Mary Poppins*
51. Fantastic

## منابع

- چتمن، سیمور (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*. ترجمه رضیه‌السادات میرخندان، مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما، قم.
- Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*, Indiana University Press, US.
- Branigan, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and film*, Cornell University Press, London.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, London.
- Genette, Gerard (1972). *Narrative Discourse: an essay in method* ( translated by Jane E. Lewin), Cornell University Press, New York.
- Grant, Barry Keith (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*, Thomson Gale, London.
- Herman, David (2005). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London and New York.

1. *Sound of Music*

2. Groucho Marx

۳. در این مقاله، صحنه‌هایی را که در آن‌ها رقص و ترانه‌ای اجرا می‌شود صحنه‌های «موزیکال» می‌نامیم و در مقابل صحنه‌های «عادی» (غیر موزیکال) قرار می‌دهیم.

4. Rick Altman

5. Narrative Levels

6. Cinematic Narrator

7. Intradiegetic

8. Extradiegetic

9. Metadiegetic

10. Seymour B. Chatman

11. Historie

12. Discourse

13. Narrative Form

14. Narrator

15. Agent

16. Agency

17. Instance

18. Narrative

19. Narratee

20. Tell

21. Transmits

22. Voice over Narrator

23. *Diary of a Country Priest*

24. *Sunset Blvd*

25. Diegetic Track

26. Music Track

27. Diegetic Music

۲۸. Audio Dissolve، در اینجا لفظ «دیزالو» به سبب رواج بیشتر و انتقال بهتر مفهوم به معادل‌هایی مانند «محوشدگی» ترجیح داده شده است.

29. Video Dissolve

30. Personality Dissolve

31. *The Pirate*

32. Gene Kelly

33. Coherence

34. *Singin' In The Rain*